



## Revue européenne des migrations internationales

vol. 25 - n°2 | 2009  
Créations en migrations

---

### Musiques d'Algérie, mondes de l'art et cosmopolitisme

*Musics from Algeria, Cosmopolitism and the Art Worlds*

*Músicas de Algeria, mundos del arte y cosmopolitismo*

Gilles Suzanne

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/remi/4945>

DOI : 10.4000/remi.4945

ISSN : 1777-5418

#### Éditeur

Université de Poitiers

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2009

Pagination : 13-32

ISBN : 978-2-911627-52-1

ISSN : 0765-0752

#### Référence électronique

Gilles Suzanne, « Musiques d'Algérie, mondes de l'art et cosmopolitisme », *Revue européenne des migrations internationales* [En ligne], vol. 25 - n°2 | 2009, mis en ligne le 01 octobre 2012, consulté le 14 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/remi/4945> ; DOI : 10.4000/remi.4945

---

# Musiques d'Algérie, mondes de l'art et cosmopolitisme

.....

**Gilles SUZANNE\***

Dans le contexte actuel d'intensification et de diversification des pratiques de circulation, celles des acteurs des mondes de l'art contribuent sans nul doute au renouvellement du phénomène migratoire. S'intéresser aux pratiques artistiques transfrontalières, voire transnationales, à l'initiative de migrants, documente par conséquent le déploiement transnational de mondes de l'art et de leurs activités artistiques (Becker, 1988). Nous nous appuierons ici sur le cas des musiques d'Algérie. Du rap au raï en passant par la musique arabo-andalouse, les pratiques artistiques propres à ces esthétiques sont éminemment circulatoires et recomposent sans cesse à différentes échelles du territoire les rapports sociaux qui en organisent la production.

Concernant ces musiques d'Algérie et leur circulation, il ne peut plus s'agir de les réduire à l'empreinte culturelle de l'immigration algérienne. Non pas que cela n'ait plus de sens, puisqu'il semble aller de soit qu'une telle expression, disons de l'immigration, perdure de nos jours<sup>1</sup>. Mais compte tenu du fait qu'elle ne saurait plus à elle seule résumer les formes diverses de productions musicales ainsi conçues dans la migration. De la même manière, il serait tout à fait insuffisant de les envisager seulement comme des flux culturels circulant dans des environnements médiatiques, industriels et numériques globalisés et connectés les uns aux autres.

Bien peu visibles en comparaison de formes de circulations plus étudiées, comme celle de l'immigration de travail, ou plus dramatiques et plus médiatisées, comme celles des harragas, les « voyages » des acteurs culturels mettent en scène des figures contrastées du migrant (Abdelkhah et Bayart, 2007). Ils renouvellent les conceptions du migrant en tant qu'immigré et de la circulation en tant qu'immigration auxquelles ont longtemps été réduits les acteurs migrants des mondes de l'art et de la culture. Nous verrons ainsi quelles sont ces figures canoniques de l'immigré qui dissimulent encore aujourd'hui la diversité de la réalité migratoire des acteurs des mondes des musiques d'Algérie. Nous

---

\* Sociologue, maître de conférences en Esthétique et Sciences des Arts, LESA (Laboratoire d'Études en Sciences des Arts), Université de Provence, Aix/Marseille 1, case 62, 3 place Victor Hugo, 13331 Marseille cedex 3, gilles.suzanne@univ-provence.fr

1 La création de la Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration semble aller dans ce sens.

décrivons ensuite le type de consistances sociales, les trames relationnelles et les régimes de mobilité, dont procèdent ces voyages des musiques d'Algérie. Il s'agira alors de nous arrêter sur la manière dont ces acteurs culturels en migration font milieux et entretiennent des formes de territorialités transnationales et des rapports complexes aux sociétés locales. Enfin, nous ferons le point sur les modes de vie et les formes de citoyenneté éminemment cosmopolites qui se décanent dans ces circulations.

## **DÉPLACEMENTS ET FIGURES DES ACTEURS CULTURELS EN MIGRANTS**

Entreprenant une histoire culturelle de la chanson populaire d'Algérie, l'on s'aperçoit qu'en ce qui la concerne, la terre algérienne ne s'est pas suffite à elle-même. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, et encore aujourd'hui, les musiques populaires d'Algérie vivent d'une existence riche de diversité culturelle et faite d'extraterritorialités. Mais les parcours de leurs artistes, l'existence des lieux à travers lesquels elles résonnent et la prolifération des productions discographiques qui les diffusent, ne sont le plus souvent qu'assez peu visibles, connus de leurs seuls acteurs. Pis encore, les musiques populaires d'Algérie, leurs moments, leurs lieux et leurs acteurs, se résument la plupart du temps à une collection de clichés et de représentations tronquées de l'immigré.

### **De la déambulation des pionniers**

Dès les années trente, les cafés des grandes villes françaises servent de chambre d'écho aux musiques d'Algérie. Dans les arrières salles, nombre d'artistes interprètent les répertoires les plus divers et trouvent leurs publics. Ils sont arrivés en France dans les cohortes de l'immigration coordonnée, économiquement programmée et politiquement contrôlée (Sayad, 1999). Simple force de travail docile et déplaçable qui finit, en grande majorité, harassée dans les usines et sur les chantiers de France et d'ailleurs. C'est dans cette écume de migrants du travail, que Cheikh El-Hasnaoui (1910-2002) foule le sol de la France métropolitaine vers 1930. D'abord happé par l'appétit sans fin des bassins industriels du nord de la France, puis par le S.T.O., on le retrouvera au tournant des années cinquante dans le cortège des noctambules et autres existentialistes du quartier latin. Slimane Azem (1918-1983) débarque à Longwy en 1937 comme manœuvre dans une aciérie avant d'être mobilisé à Issoudun en 1939. Après sa réforme, il passe la « drôle de guerre » à Paris comme ouvrier du rail dans les tunnels du métropolitain avant d'être déporté en Rhénanie jusqu'à la Libération. Dans les mêmes années, et jusque dans les années soixante-dix, de nombreux autres artistes suivent un parcours identique. Mohand Ammouche intègre l'industrie sidérurgique en 1946, Dahmane El-Harrachi (1925-1980), alors ouvrier, s'installe vers 1949 à Lille, puis à Marseille avant de se rendre à Paris. Salah Saadaoui (1936-2005) est, entre 1954-1956, manœuvre dans une usine tandis que Akli Yahiaten (1933-), immigré vers 1953, occupe des emplois de manœuvres.

S'ils ne sont, à l'instar de beaucoup d'autres migrants, que des variables d'ajustement sur le marché du travail français de cette époque, comme les bras anonymes d'une force de travail non qualifiée, simples enrôlés du contingent d'immigrés qui assura l'ur-

banisation et l'industrialisation de la France métropolitaine ; si même certains d'entre eux finirent seuls et ne revinrent jamais sur leurs pas, correspondant à la figure canonique du zoufiri, l'histoire personnelle et professionnelle de ces artistes ne se réduit pas à leur existence d'immigrés en France. La plupart d'entre eux sont emblématiques d'une immigration qui a d'abord été interne à l'Algérie. Charriés tout autant que leurs sonorités par un exode rural qui déversera dans les villes une grande part de ces marges populaires les plus touchées par la déliquescence du monde paysan. Slimane Azem, fils d'un cultivateur, né à Agouni Gueghrane, un petit village situé sur les contreforts des monts du Djurdjura, immigrer vers Alger pour devenir plagiste pour un colon de la région. Cheikh El-Hasnaoui, issu d'un village proche de Tizi-Ouzou, se retrouve rapidement orphelin après l'enrôlement de son père sur le front de la « der des ders » et le décès prématuré de sa mère. Contemporain de M'hemed El Anka, de Khelifa Belkacem et d'autres figures mythiques du chaâbi, il fait peu après ses débuts dans les rues d'Alger. Salah Saadaoui, né en 1936 à Tamelaht (Kabylie) rejoint lui aussi les faubourgs d'Alger où il s'affirme comme un artiste en vue. D'autres encore émergent des franges urbaines paupérisées. Dahmane El-Harrachi, dont le père est muezzin à la grande mosquée d'Alger, naît à Alger dans le quartier d'El Biar. Il grandit dans celui non moins populaire d'El Harrach où il exerce longtemps comme cordonnier puis receveur de tramway. Il mène en parallèle une carrière de banjoïste célébré dans tous les cafés de la casbah et à travers l'Algérie. Ce sont autant de brassages culturels qui défont l'image de l'artiste algérien comme entité culturelle homogène réductible à son statut d'immigré en France. Le seul exemple de Sultana Daoued (1910-1998), peut suffire à nous en convaincre. Sultana Daoued, dont le nom de scène, Rainette l'Oranaise, est éternellement liée au répertoire arabo-andalous, est née à Tiaret. Elle est issue d'une famille séfarade, devenue française suite à l'instauration du décret Crémieux (1870), et dont le père est un rabbin d'origine marocaine. C'est à Alger, auprès de Saoud Médioni, dit l'Oranais, un maître du hawzi, qu'elle s'initie à la musique arabo-andalouse. Elle y côtoiera les plus grands noms du chaâbi, tels que Hadj El Anka, ou encore le virtuose Mustapha Skandrani avant de rejoindre Paris vers 1936.

Même circonscrite à leur seule présence en France métropolitaine, leur biographie déborde largement l'image du travailleur déraciné et sans passé. En effet, ils ne correspondent pas exactement, du moins durablement, à la figure du travailleur hôte. Ils ne se cantonnent pas plus à la figure de l'artiste immigré puisque nombre d'entre eux se lancent plus généralement dans des carrières d'entrepreneurs culturels. Pour les avoir sillonnés, parfois même pour les avoir rendus possibles, cette génération d'artistes connaît les segments de la production musicale jusque dans leurs moindres recoins. Forts de cette expérience, certains d'entre eux, comme Cheikh El-Hasnaoui ou Salah Saadaoui qui ouvriront des magasins de disques, se reconvertisent ainsi en producteurs ou pourvoyeurs de productions musicales. D'autres, comme Slimane Azem, Saoud Médioni ou encore le même Salah Saadaoui, se transforment en diffuseurs réputés des musiques du Maghreb en reprenant la gérance de cafés et autres cabarets. Qu'ils soient producteurs ou grossistes de disques, tenanciers de cafés ou patrons de cabarets, ils ont été les pionniers d'œuvres musicales originales, les promoteurs de véritables circuits professionnels du disque et du spectacle vivant et, enfin, les instigateurs d'un engouement public pour ces musiques.

Cela suffit-il à les circonscrire à une quelconque enclave ethnique (Portes et Bach, 1985 ; Portes et Janssens, 1985) ? Si les créneaux dans lesquels ils développent

leurs activités correspondent à une demande sociale spécifique et à un segment du marché musical laissé libre par les industries culturelles, elles ne sauraient se restreindre à une dynamique exclusivement diasporique. D'une part, elles ne se limitent pas à un entrepreneuriat ethnique qui serait comme un courant alternatif à un business de la musique mainstream. La nature artistique des productions, le haut niveau d'organisation de leur diffusion, leur connexion avec les acteurs de l'industrie culturelle et médiatique de l'époque, sont autant d'indicateurs qui empêchent d'envisager ces activités comme repliées sur elles-mêmes. Il est même avéré que la part de marché occupée par la chanson populaire d'Algérie est à l'initiative d'entrepreneurs culturellement hétérogènes dont elle tire profit des connexions variées. La place importante des éditeurs et des producteurs séfarades sur ce créneau musical est là pour en témoigner. D'autre part, si tant est que leurs activités répondent bien pour tout ou partie à une demande sociale préexistante, il n'en demeure pas moins qu'elles construisent et étendent l'espace de production et de réception de ces musiques entre la France et l'Algérie. Elles captent l'actualité musicale d'Alger tout autant que celle de Paris et en véhiculent toutes les variantes sonores. Par là, elles contribuent à déplacer les conventions esthétiques et à modifier l'expérience sensible de ses amateurs. C'est d'ailleurs dans cet espace, qui fonctionne comme un territoire transnational embryonnaire de la chanson populaire d'Algérie, que des artistes qui n'auront jamais suivi les chemins de l'immigration du travail ouvrier circulent déjà. Lorsque Kamel Hamadi (1936-) part pour Paris vers 1959, il officie sur Radio Alger depuis six ans. Il est alors réputé pour avoir composé des pans entiers de la chanson algéroise et nourri les répertoires des chanteurs de renom comme Hadj El Anka ou Ahmed Wahby. Parvenu à Paris, il intégrera rapidement Radio Paris pour y animer des émissions autour des musiques arabes et travaillera entre l'Algérie et la France pour de nombreuses maisons de disques (*Casaphone*, *La voix du globe*, *Pathé Marconi*, *Philips*, etc.). Sa femme, Nora (1942-), qui incarne la chanson algérienne tout au long des années soixante, vivra elle aussi entre Paris et Alger. D'autres artistes, empruntant les mêmes chemins, connaissent alors des destins plus incertains, à la façon des bohèmes. Ils explorent les plis et les replis des mondes de la chanson d'Algérie qui articulent l'Algérie et la France. Des linéaments dans lesquels Ahmed Wahby (1921-1993) fait carrière. Il est né à Marseille, mais retrouve très tôt Oran. Il grandit à travers l'Algérie comme chanteur itinérant, part pour Paris vers 1947, puis oscille d'un cabaret à l'autre entre la France et l'Algérie avant de s'engager auprès du F.L.N. Hanifa, elle aussi bohème transnationale avant l'heure, chante ses envies et ses plaisirs de femmes. Elle incarne l'émancipation féminine et défie la chronique. Souvent dans la misère et la précarité, elle passe de petits boulots en sous-emplois avant que Cheikh Nouredine, séduit par sa voix, ne lui permette de chanter sur les ondes de Radio Alger. Quelques années plus tard, vers 1957, elle rallie Paris, rencontre sur place la plupart des artistes algériens, fréquente les cafés et autres cabarets. Véritable âme nomade, elle vivra de sa voix et de ses déambulations jusqu'à ce qu'elle s'éteigne dans une chambre d'hôtel à la fin des années soixante-dix.

## Du blédard à la star internationale

Dans les années soixante-dix, quatre-vingt, les artistes d'Algérie qui cheminent au-delà des frontières algériennes ne sont plus directement assimilés au monde ouvrier. Leurs carrières correspondent tout au long des années soixante-dix, et plus particulière-

ment encore autour de 1981, à la levée en France d'un mouvement associatif et politique pour la reconnaissance des droits civiques et d'expression des personnes issues de l'immigration. Ce militantisme social fixe, d'une part, l'attention publique sur la crise d'identité censée être vécue par la « seconde génération » entre culture d'origine et culture de la société d'accueil. Les enjeux liés à l'immigration se déplacent alors de l'usine à la ville ; cette dernière se substituant au monde clos du travail comme lieu par excellence de la mise en scène de la différence. Dès lors, la variété des acteurs migrants de la culture et leurs modes de vie contrastés ne sont plus pris en étau entre une conception de l'immigration comme processus d'exploitation économique et celle du zoufri comme archétype du migrant. La dimension migratoire des mondes des musiques populaires d'Algérie ne s'efface plus sous la figure jusque-là dominante de la classe ouvrière. Elle se retrouve à présent sous l'étreinte de nouvelles représentations. L'artiste migrant est progressivement associé à la figure du beur comme symbole de l'immigré dominé et de l'immigration comme processus de domination sociale. D'autre part, une collusion s'opère entre les enjeux sociaux, identitaires et culturels soulevés par cette France née de l'immigration, les réalités sociopolitiques mises en chanson par les interprètes d'Algérie et les crises culturelles algériennes dont ils témoignent. C'est ce qui explique par exemple que les itinéraires de Djamel Allam (1947-) et Idir (1949-) côtoient sans plus de distinction ceux de Rachid Taha (1958-) et d'autres artistes issus de cette seconde génération installée, voire née en France (Miliiani et Daoudi, 2003). Djamel Allam, né à Béjaïa, ne quitte en effet l'Algérie qu'à vingt ans pour se rendre à Marseille, puis à Paris, d'où il poursuivra entre l'Europe, le Maghreb et les États-Unis, une carrière de musicien réputé. Le second, Hamid Cheriet de son vrai nom, est né dans un village berbère de Haute Kabylie. Fils de paysan, il reçoit son éducation des jésuites, suit des études supérieures et débutera sa carrière de chanteur, en 1973, lors d'un passage impromptu sur Radio Alger. Interprète d'un véritable tube que les ondes radio distillent du Maghreb à l'Europe, *A Vava Inouva* le propulse jusqu'aux studios d'enregistrement *Pathé Marconi*. Il attendra ainsi 1975 pour s'installer dans la région parisienne à partir de laquelle il rayonne depuis, à travers la France et le reste du monde. En comparaison Rachid Taha, immigré en France très jeune, incarne la France des beurs à travers le groupe Carte de séjour et des chansons telles que *Zoubida* (qui évoque la question du mariage forcé), *Hallouf El Nar* (qui parle du conflit de génération entre le père ouvrier et le fils en rébellion contre l'ordre social), *Zamana* (qui revient sur le mythe du retour au pays) ou encore *Désolé* (qui dénonce la discrimination et le racisme). Mounsi, archétype de la double culture, arborant Perfecto et keffieh, drapeau français et algérien flottant sur la pochette de *Seconde génération*, s'inscrit lui aussi clairement comme une voix symbolique de la jeunesse beur. Il en est de même pour des groupes comme Les Abranis qui se composent de musiciens Kabyles influencés par le disco, portant cheveux longs décolorés et s'affichant en tuniques berbères portées façon hippies, costumes à paillettes et chemises à jabot, et qui défient par leur attitude à la fois les clichés sur l'immigré et les valeurs morales de la première génération dont ils sont issus.

L'assimilation de la musique de ces artistes migrants à une sous-modalité du rock comme expression des banlieues françaises et tout autant l'occultation de la dimension circulaire de leurs existences derrière une sub-culture jeune, installent une confusion entre artistes migrants et artistes issus de l'immigration. Un amalgame qui réduit à nouveau la biographie d'artistes migrants, au fond plus blédards que beurs, à leur présence en

France. Comme si elle n'avait pas de sens ni d'autres enracinements que ceux de l'immigration.

C'est à la faveur d'une quadruple conjoncture qu'une nouvelle représentation de l'artiste migrant s'élabore au fil des années quatre-vingt puis quatre-vingt-dix. Elle tient à l'émergence du raï en Algérie (Miliani et Daoudi, 1996), à l'intervention des industries culturelles internationales, à l'engouement public pour cette musique et au soutien des politiques publiques de la culture en France. Au début des années quatre-vingt, l'Algérie voit émerger le raï comme la bande son de la vie quotidienne de la jeunesse du pays. C'est entre les cabarets et les studios d'enregistrement d'Oran qu'un milieu dense de chanteurs et d'acteurs culturels revisite le répertoire de la chanson populaire d'Algérie, se forge ses propres standards et rassemble autour d'un véritable déluge de concerts et de cassettes une audience pour cette nouvelle musique. Dans leur rang, se distingueront les plus grands noms du genre : de Khaled à Mami, en passant par Hasni et Sahraoui. Comme s'il n'y suffisait pas, la réputation sulfureuse de cette musique et la vie de bohème de ses interprètes élèvent rapidement ces derniers au rang de mythes vivants. Sitôt parvenu en France, le raï résonne aux oreilles affûtées des directeurs artistiques des majors compagnies comme une sous-modalité de la world music et contribue à élargir la palette de cette sono mondiale. Les pionniers du genre soutireront leur réussite commerciale et artistique sans précédent de ce succès mondial. Côté public, il va sans dire que le raï vient tantôt renouveler le répertoire habituel de la chanson populaire algérienne, tantôt étendre l'expérience sensible d'un « cosmopolitisme banal » (Beck, 2004) que le genre incarne au même titre que d'autres formes de métissages musicaux. Enfin, le fait que les artistes raï incarnent la vitalité d'une francophonie multiculturelle, assure à certains d'entre eux la bienveillance des hauts responsables de la politique culturelle française en contrepartie de laquelle ces derniers trouveront dans ce soutien l'occasion de traduire la reconnaissance ainsi accordée à cette diversité culturelle.

C'est dans ce contexte, et après s'être fait le principal promoteur d'un genre rénové par les déplacements conventionnels qu'il opère (introduction d'instruments électriques, croisements esthétiques, etc.), que Cheb Khaled (1960-), né à Oran, quitte l'Algérie pour la France dans le milieu des années quatre-vingt. Autour de sa participation au Festival de Bobigny, considéré encore à ce jour comme mythique, en ce qu'il est fondateur de la présence du raï en France, Khaled écume les cabarets de Marseille et Paris. Identifié par les producteurs des majors compagnies, il enregistre pour eux l'album *Khaled* en 1992. Avec le succès international de cet album produit à Los Angeles par Don Was, Khaled incarne la diversité culturelle française en tenant le devant de la scène à Central Park. Pour le grand public, les collaborations de Khaled avec Jean-Jacques Goldman, Mylène Farmer, Cameron Cartio, Carlos Santana, ne cesseront plus alors de le construire comme prototype d'une musique cosmopolite. Cheb Mami se fait remarquer lui aussi par sa voix dès 1982. Il a déjà enregistré une dizaine de cassettes de chansons lorsqu'il gagne Paris trois ans plus tard. Il participe alors aux côtés de Khaled, Fadela et Sahraoui au festival de raï de Bobigny. À l'instar de son aîné, il enregistre à Los Angeles *Let Me Raï* pour le compte d'une major compagnie. Là encore, c'est une série de duos avec Sting, Zucchero, Susheela Raman, Corneille, Diam's ou encore Idir qui construisent son image cosmopolite aux yeux du grand public. Expression d'une diversité culturelle qui sera reconnue en 2003 par sa nomination comme chevalier de l'Ordre National du Mérite.



Progressivement, des artistes comme Khaled ou Mami incarnent aussi cette essentialisation de la différence sous la forme d'objets musicaux faits du collage d'éléments culturels hétérogènes. Cette naturalisation esthétique contribue en retour à les construire comme les champions d'un genre métis. Pour ainsi dire, ils résument à eux seuls une sorte de réalité synchrétique et confèrent à l'artiste migrant le visage d'un artiste international qui vit sur le mode de l'expatriation et affiche un cosmopolitisme d'apparat. Ce glissement laisse entendre que la figure de l'artiste migrant précédemment située dans le registre de l'immigration comme processus d'exploitation, puis de domination, prend sens à présent dans celui de l'immigration comme processus de différenciation.

Cette vision picaresque de l'artiste migrant en citoyen du monde ne cache-t-elle pas la diversité des itinéraires et des portraits qui composent les mondes des musiques populaires d'Algérie ? Les itinéraires de Khaled et Mami eux-mêmes sont assez mal représentés par cette sorte de fulgurance avec laquelle leurs carrières sont souvent décrites. Entre Oran et Paris, Khaled passe trois ans à Marseille entre les hôtels de Belsunce et les cabarets du centre ville dans lesquels il chante chaque nuit. Mais surtout, derrière la figure de la star internationale qu'ils incarnent, prolifère une diversité de parcours humains et artistiques. Au cours des années quatre-vingt-dix, nombre d'artistes algériens quittent le pays. La dissolution de l'espace public algérien et le rejet de la différence qu'implique la propagation du fondamentalisme armé, puis les meurtres, entre autres, de Cheb Hasni (1994) et de Matoub Lounès (1998), décident de nombreux artistes à s'exiler. Se profile alors derrière la figure de l'artiste international des parcours d'artistes réfugiés. C'est le cas par exemple de Chaba Zahouania (1959-) qui après avoir partagé la vedette avec Cheb Hasni quitte l'Algérie sous la menace pour s'installer en France. Pour certains c'est le conservatisme familial et moral qui pousse au départ. Cheb Napoli fait parti de ceux-là. Chanteur raï se jouant, à l'instar d'Hamidou, la référence en la matière, de sa féminité comme effet de scène, Cheb Napoli préfère prendre le large du sérail familial et tourner le dos à l'intolérance machiste. Pour d'autres, le simple fait de chanter du raï et d'écouler leur vie dans les nuits oranaises suffit à justifier leur bannissement. D'autres encore choisissent l'exil pour éviter à leur famille de devoir vivre avec le poids du déshonneur d'un enfant considéré comme dépravé. Il est aussi des carrières de stars internationales qui ne passent pas forcément par les canaux contrôlés par les majors. Cheb Bilal, après avoir grandi à Oran, s'est installé à Marseille en 1989. Il a depuis enregistré une soixantaine de cassettes dans les réseaux de producteurs et d'éditeurs qui s'étirent entre l'Algérie et la France, et qui l'ont conduit dans toute l'Europe et ramené au Maghreb où il a acquis une carrure de star incontestée à côté de Khaled ou Mami. Pour finir, notons que cette réduction de la diversité des parcours d'artistes migrants à la figure de la star internationale, se double d'un *a priori* selon lequel il n'y a de star algérienne que de chanteurs de raï. Pourtant nous assistons depuis le milieu des années quatre-vingt-dix à l'émergence de nouvelles scènes musicales en Algérie dont les extensions transnationales portent régulièrement au-delà des frontières du pays leur lot d'artistes et d'acteurs culturels. Des artistes, pour la plupart jeunes et issus de quartiers populaires et de familles modestes, qui ont construit à travers la migration leurs carrières entre l'Algérie et la France. Actuellement, Souad Massi, en signant ses créations entre chaâbi et folk rock pour le compte d'une major, est probablement la plus visible d'entre eux. Mais on retrouve aussi nombre de groupes de rap tels que INTIK, HAMMA ou M.B.S. qui, en recyclant en rap le patrimoine musical algérien, proposent non seulement une alternative au raï comme fabrique collective d'identité, mais



aussi comme forme de récit de soi et du monde.

### **Au-delà des clichés...**

Ces trois représentations de l'artiste migrant correspondent à une conception individualisée du migrant. Qu'il soit désigné sous les traits du zoufri, du beur ou de la star parvenue, il est toujours décrit comme seul et isolé, rejeté ou banni, en somme comme une personne atomisée et sans attaches. Ces figures répondent également à une double fabrication. D'une part, l'assignation culturelle du migrant à ses origines identitaires fait de lui le représentant d'une culture supposée pure et originelle. Il symbolise dans ce cas l'essence de la musique raï ou bien incarne toute la pureté du répertoire arabo-andalous. D'autre part, le migrant passe pour le prototype d'une dynamique ou d'un mouvement plus large qu'il annonce et à la fois résume. Soit il se trouve en deçà du seuil de visibilité, ramené à la même condition que ses semblables, n'étant aux yeux du plus grand nombre qu'un zoufri ou un beur de plus, le signe au mieux d'une immigration envahissante, au pire d'une invasion migratoire à venir. Soit il est subsumé comme l'élément typique d'une situation sociale ou politique, qu'il soit alors à l'image du réfugié fuyant la violence de son pays ou du parvenu courant coûte que coûte après la reconnaissance.

Si tel est le cas, c'est que le rapport entre les productions culturelles et les migrations qui les portent est envisagé comme le lieu d'une homologie structurale entre les qualités esthétiques de ces productions, la position sociale de leurs auteurs sur le champ artistique et la nature de leur habitus. De ce point de vue, le champ artistique est l'infrastructure qui constitue la musique populaire d'Algérie (du chaâbi au raï, en passant par le rap ou le rock) et il est relatif à d'autres champs en fonction de la position et de l'habitus de ses acteurs. En ce sens, la musique populaire d'Algérie n'est jamais que le produit des conditions de vie et de travail de ses acteurs culturels (ses chanteurs, ses musiciens, ses intermédiaires culturels ou ses spectateurs) : à savoir, celles qui correspondent à leurs positions sur le champ économique et social. Fondamentalement, c'est ce rabattement de la nature esthétique des productions artistiques sur la condition sociale de leurs producteurs qui réduit dans la conscience collective la musique populaire d'Algérie à l'expression culturelle de l'immigré et sa dimension migratoire à un rapport entre société d'origine et société d'accueil.

Paradoxalement, la musique populaire d'Algérie et sa dimension migratoire ont toujours été appréhendées au prisme de la notion de champs qui n'est autre qu'un système d'enracinement. Tout d'abord, enracinement de l'artiste ou des acteurs culturels en tant que sujets coupés de la société algérienne alors qu'ils ont souvent été eux-mêmes acteurs de circulations qui articulent l'« ici » et le « là-bas ». Ensuite, enracinement de leur être-ensemble dans une sorte d'underclass (Rex, 1988) culturelle ethnicisée qui valorise ses propres normes sociales et esthétiques, comme forme d'affirmation ethnique. Alors que, bien au contraire, ces acteurs, nous l'avons vu, entretiennent des relations dans des réseaux socialement hétérogènes. Enfin, enracinement de leur travail artistique soit par un effet de sociologisation de leurs productions, entendant leur musique comme l'expression de l'immigré, soit d'ethnologisation, décrivant leur musique comme traditionnelle, alors qu'elles sont aussi des œuvres dont les traits cosmopolites pourraient constituer la matière d'une esthétique de celles-ci en tant que telles.

En d'autres termes, les musiques populaires d'Algérie ne peuvent pas être conçues comme une enclave ethnique ou un repli du social à la croisée de l'habitus et de la position socio-économique de l'immigration sur le champ artistique. Les musiques populaires d'Algérie composent un ensemble de formes artistiques à travers lesquelles se croisent des acteurs d'horizons divers et s'articulent différentes échelles du territoire. Elles se constituent bien plus par effet de contiguïté sociale et esthétique que par effet de concentration ethnique.

## LES MUSIQUES D'ALGÉRIE COMME ESPACE TRANSNATIONAL

Concevoir les ressorts organisationnels et la vitalité artistique de la scène musicale d'Algérie au prisme de la disposition des acteurs et de la genèse de leurs activités sur le champ de la production musicale est considérablement réducteur. La création, la production et la diffusion musicales ne sont pas le symbole de fonctions et d'exigences sociales (celles de l'artiste, de l'éditeur, du producteur, du spectateur, etc.) spécifiques à un champ sur lequel elles se confrontent les unes aux autres à travers des rapports de force économiques, sociaux ou politiques propres aux mondes de l'immigration. Elles ne sont pas plus le produit de compétences (savoir-chanter, interpréter et exécuter instrumentalement une œuvre musicale, mais aussi savoir-produire et savoir-éditer cette dernière) paramétrées en fonction des positions sociales qu'occupent leurs dépositaires par ailleurs acteurs de l'immigration. Compte tenu des spécificités esthétiques des genres musicaux pris en référence jusqu'ici (maîtrise des rythmes ternaires et de règles poétiques strictes, requérant une pratique courante de l'Arabe littéraire ou dialectal, demandant une connaissance approfondie du patrimoine musical maghrébin et plus largement arabe, voire Ottoman, et celle de l'instrumentarium qu'il implique, etc.), procéder de la sorte confine ces acteurs et leurs musiques dans un enclavement ethnique et esthétique. En somme, cela revient à rabattre l'un sur l'autre le plan esthétique et le plan sociologique propres à ces musiques et à postuler que seuls ceux qui sont *a priori* dépositaires des compétences et des savoir-faire ad hoc peuvent prétendre aux places cardinales du champ spécifique à ces musiques. Alors que précisément les musiques que l'on a passées en revue, du melhûn aux styles chaâbi, du raï au rap, ne sont pas au sens strict des dispositifs scéniques algérois pour les uns et oranais pour les autres. Ils ne sont pas plus des scènes musicales diasporiques tantôt ancrées dans le Paris des cafés maures ou dans le Bruxelles des cabarets communautaires. Ces musiques, au contraire, ne cessent d'ouvrir de nouveaux moments musicaux et d'explorer les lieux de leur avènement. Leurs acteurs y passent et se rencontrent, captent de nouveaux usages musicaux et y déploient ceux qu'ils colportent, coordonnent leurs activités pour transformer les sonorités qui surgissent de ce travail artistique, les rendre publiques à travers des concerts ou convertir ces instantanés musicaux en enregistrements, puis en produits discographiques ou CD-ROM. Elles procèdent par conséquent d'agencements à géométrie variable, de routes et de places, d'acteurs et de moments musicaux, de styles et de productions culturelles. Dans ce mouvement, à travers ces temps et ces espaces multiples, la musique prend consistance esthétique et sociale. Le melhûn, comme le rap et le raï, égrainent leurs talents et font vivre des promoteurs locaux, prennent des couleurs locales et teignent les musiques des crûs qu'ils traversent, se rendent disponibles à l'écoute

et captent des oreilles attentives.

Plutôt que de n'être que le croisement réducteur entre l'habitus et la position sociale de l'immigré censé les colporter, que celui-ci soit artiste ou autrement acteur des mondes de la musique, les productions artistiques sont en général au cœur d'un agencement plus complexe. Elles articulent, premièrement, un domaine artistique particulier (la musique ou d'autres arts), voire un genre (raï, rap ou arabo-andalous) ou encore un style singulier (raï pop ou raï robotique) ; deuxièmement, un secteur d'activités culturelles (diffusion de spectacle, production ou distribution de disques, etc.) ; troisièmement, une population migrante (ici nous avons pris pour exemple des acteurs culturels migrants à partir de l'Algérie), voire le croisement de différentes populations en mouvement (acteurs culturels en circulation à partir du Maghreb) ; enfin, quatrièmement, une ou des places urbaines qui servent chacune selon leurs caractéristiques de point de chute et, les unes par rapport aux autres, de point de bascule. Mais ne nous y trompons pas, malgré les apparences, ce maelström est organisé selon une triple logique au moins. D'une part, celle des artistes, chanteurs ou instrumentistes, voire ingénieurs du son, promus depuis bien longtemps au rang des créatifs, qui colportent avec eux des conventions et des traditions musicales qui font d'eux de véritables fabricants de singularités sonores. D'autre part, celle des acteurs culturels, qu'ils soient producteurs ou traducteurs économiques de productions discographiques, ou encore promoteurs expérimentés d'événements festifs. Enfin, celle des spectateurs et des auditeurs qui sont à l'affût de moments musicaux originaux.

Lorsque, au début des années deux mille, dans les cabarets d'Oran, les artistes et les producteurs raï commencent à employer le *vocoder*<sup>2</sup>, c'est l'ensemble du dispositif de création, de production, de diffusion et d'écoute du raï qui se reconfigure. Et non pas le croisement entre l'habitus et la position sociale du chanteur de raï qui se modifie en restructurant les mondes du raï. Simultanément à l'élaboration, dans les studios et sur les scènes oranaises, de cette nouvelle convention stylistique, voix filtrées au *vocoder* sur fond de boucle musicales séquencées, à Alger comme à Marseille, Paris ou Bruxelles, les producteurs révisent leurs catalogues, les artistes leurs répertoires et les spectateurs leur passion musicale. Ce nouveau style raï gagne les studios d'enregistrement, rempli les salles de cabaret et les supports CD, disques, Mp3 et cassettes envahissent les ondes radios et les sites Internet. Les artistes apprennent et intègrent au mieux ces nouvelles conventions pour en faire leur spécialité ou les placer, à la demande du public, aux moments forts des concerts et des fêtes. Les producteurs, pour anticiper ou suivre l'engouement autour de ce nouveau style, concentrent les capitaux nécessaires, réunissent les capacités organisationnelles et rassemblent les ressources productives nécessaires. Enfin, les auditeurs et les spectateurs essayent dans un premier temps d'engager leur subjectivité dans le rapport à cette musique, ici plus convulsive et synthétique, pour ensuite en apprécier plus ou moins la manière dont elle fonctionne comme une fabrique collective, ici liée à un plaisir intense et immédiat, voire hédoniste et artificiel, de rapport à soi et au monde. C'est sur ces nouvelles routes esthétiques et sur ces différentes scènes urbaines, au cœur de l'articulation entre logique de travail artistique, de production, de diffusion et d'écoute, que de nombreux artistes raï circulent depuis lors et que leurs productions se distribuent.

---

2 Système électronique d'encodage de la voix qui produit sur celle-ci un effet métallique et lui confère un aspect plus rude à l'écoute.

Leur travail artistique, tout autant que celui de production ou de diffusion de leur musique, voire de son écoute<sup>3</sup>, constitue un véritable processus de cosmopolitisation. Un procès dans le cours duquel des acteurs culturels très divers développent et entretiennent des relations sociales qui les nouent entre eux et font tenir ensemble différents lieux (Oran, Alger, Marseille, Paris et Bruxelles) dans lesquels ils s'installent et établissent leurs activités avec plus ou moins de pérennité<sup>4</sup>. Et s'ils enjambent les frontières géographiques, culturelles et politiques, par les interconnexions multiformes et constantes qu'ils opèrent (Glick Schiller, Basch et Blanc-Szanton, 1995), ce n'est ni pour faire diaspora ni pour s'établir en enclave ethnique. S'ils procèdent effectivement de migrations multipolaires entre différents pays, cette interpolarité des rapports entre les acteurs des différents pôles de l'espace migratoire de ces musiques ne construit pas une appartenance extra-territoriale au sens de celle qui pourrait qualifier une sorte de méta-diaspora ou de diaspora liquide<sup>5</sup>. Elles ne construisent pas moins, dans les différents pôles qu'elles relaient, des enclaves ethniques en rapport les unes aux autres dans une sorte de diaspora en archipel<sup>6</sup>. Ces migrations multipolaires participent à l'existence et à la vitalité de localités artistiques transnationales. Ces dernières se caractérisent par des régimes de mobilité qui conjuguent : des activités artistiques et des circulations migratoires ; la formation de milieux artistiques en rapport avec les sociétés locales qu'elles traversent ou habitent ; des cadres sociaux de la création artistique et des manières d'être qui se cosmopolitisent.

## Des régimes de mobilité

Dans le rap de groupes tels que *Hamma*, *Intik* ou *M.B.S.*, l'activité musicale est intrinsèquement liée à une dynamique migratoire forte. Pour leurs membres, faire de la musique et développer des contacts sociaux à travers les frontières internationales vont de pair. Jouer leur musique, c'est-à-dire être ce qu'ils sont, c'est circuler en mettant à profit des espaces variés et passer par des moments musicaux diversifiés. Ils se rendront dans une ville pour parfaire en studio un mixage avec un ingénieur du son choisi à cet effet et dans une autre pour y enregistrer en duo avec un chanteur particulier. De la même manière, ils parcourront les « spots » algérois du rap, écumeront les festivals de musiques urbaines entre la France et la Belgique, assureront le devant de scène des cafés-musiques marseillais ou parisiens fréquentés par les jeunes locales. Si leurs activités musicales correspondent bien à des projets migratoires de natures et de formes diverses, tout autant que leurs chemins et leurs destinations sont multiples, les logiques sur lesquelles ces circulations s'indexent n'ont pour autant rien de stratégiques ou d'opportunistes. Les membres de ces groupes de rap n'ont pas décidé de leurs cheminements exclusivement en fonction de choix rationnels motivés par des nécessités fixées *a priori* ou d'une demande sociale présumée et clairement identifiée. Ils n'établissent pas non plus leur feuille de route au

3 On pourrait dire que depuis l'Internet et les sites My Space et autre You Tube, l'auditeur a le loisir et le plaisir de pouvoir tendre son oreille en différents lieux de la planète. Avoir un écho local. On peut ici penser aux ethnoscape d'Arjun Appadurai (2001).

4 Nous rejoignons ici la définition de Linda Basch, Nina Glick Schiller et Cristina Blanc-Szanton (1994).

5 Forme diasporique à laquelle s'est particulièrement intéressé Emmanuel Ma Mung (2000).

6 On relira à ce sujet les travaux d'Alejandro Portes.

gré d'occasions dont ils seraient constamment aux aguets, prêts à tirer profit du moindre événement.

Deux caractéristiques fondent ce transnationalisme migratoire et artistique au-delà de logiques opportunistes et rationnelles<sup>7</sup>. Ces artistes et ces acteurs culturels du rap, et tout autant ceux d'autres genres musicaux, voyagent le plus souvent par à-coups. Au gré de leurs déplacements, ils découvrent dans les lieux qu'ils traversent la nature des ressources qui s'y trouvent et cherchent à les mobiliser, c'est-à-dire à les capter et à les activer de manière à ce qu'elles puissent contribuer à la fois au développement de leurs projets musicaux et à leur ouvrir de nouvelles perspectives professionnelles et artistiques qui programmeront ainsi leurs prochaines saccades migratoires. Ces musiques relèvent moins d'un opportunisme (se placer en concurrence pour l'occupation d'une position déjà existante sur un champ social) ou de stratégies particulières (inventer, en fonction d'une demande pré-identifiée, une nouvelle position sur un champ social), qu'elles ne correspondent à une inclination de plus en plus aiguë des mentalités propres à leurs acteurs : à savoir, celle d'une expérience artistique du monde toujours plus nomade. Pour nombre de ces acteurs culturels, faire carrière est devenu synonyme de circuler par à-coups. L'autre caractéristique de ce transnationalisme est elle-même double. D'une part, pour ces acteurs faire carrière c'est constituer et mobiliser un capital relationnel qui rend possible et maintient dans la circulation des liens de solidarités et des relations professionnelles (allégeances, alliance, etc.) eux-mêmes tissés dans l'exil. D'autre part, faire carrière c'est transformer ce capital social en rapports productifs. Pour résumer, disons que dans la localité transnationale que le rap d'*Intik*, de *Hamma* ou de *M.B.S.* circonscrit, circuler c'est pouvoir tenir un rôle dans les chaînes de coopération artistique et faire que celles-ci « produisent les événements et les objets qui sont définis comme étant de l'art par ce monde » (Becker, 1983). Les modes de vie, les existences et les œuvres qui prolifèrent dans ces espaces sociaux et artistiques prennent donc sens dans des cadres sociaux qui ne relèvent en rien de mécanismes sociaux de la reproduction, de la lutte ou de la concurrence qui correspondent à l'analyse en termes de champs.

## Des milieux ancrés dans les sociétés locales

Ces artistes ne s'inscrivent plus dans des norias ou des circulations diasporiques. Les localités artistiques transnationales qu'ils forment sont comme des atlas mouvants (Serres, 1993 ; 1994). Leur dynamique socio-spatiale s'ancre dans des plans méta-géographiques dont ils arpentent les reliefs en étant toujours en rapport avec les sociétés locales. C'est le cas de Bilal dont les pérégrinations musicales conjuguent les chaînes de télévision algériennes aux cabarets marseillais et les virées nocturnes algéroises aux salles de concerts européennes. De la même manière, c'est entre Alger et Paris que Beihdja Rahal rassemble des musiciens et des orchestres, des techniciens de studios et des producteurs, des publics et des médias, autour de l'enregistrement des douze noubas du répertoire de Ziriyab. Ces ancrages territoriaux que les acteurs développent dans des flux de coopération artistique décrivent leurs activités musicales comme un mode d'investissement territorial et font de certaines villes de véritables centres artistiques.

<sup>7</sup> À propos de réflexions épistémologiques sur cette notion, nous nous référerons à Alejandro Portes, Luis E. Guarnizo, Patricia Landolt (1999).

En tant qu'investissement territorial, les activités musicales sont une modalité du déploiement spatial de ces acteurs. Leur territorialité fonctionne en somme comme un dispositif de mobilité, principalement urbain, qui s'accomplit à travers des contiguïtés sociales et artistiques. Il est le lieu de convergence entre des artistes d'horizons culturels ou esthétiques différents (c'est le cas, à Marseille ou à Paris, de rencontres entre des cheb algériens et des rappeurs du cru ou bien entre des rappeurs algérois et certains de leurs homologues français), ces derniers et d'autres acteurs des mondes de la culture (chroniqueurs de presse, animateurs radio, ingénieurs du son, producteurs, éditeurs, éducateurs socioculturels, médiateurs culturels dans des centres culturels étrangers, etc.) et, enfin, avec une part au moins des citoyens qui sont les publics de ces activités artistiques. De manière plus générale, à cet agencement déjà complexe s'agrègent également des acteurs économiques (agences de communication, industries multinationales de la culture, etc.), associatifs (mouvement de reconnaissance de la culture berbère, etc.), institutionnels (par exemple l'*A.C.S.É.* quant à ses programmes autour de la mémoire de l'immigration), et de nouveaux usagers de la ville (des touristes et d'autres publics internationaux des festivals). Il n'y a donc pas de mondes diasporiques de l'art qui seraient en quelque sorte soit surplombants soit posés en divers points du globe, mais des formes de collégialités et de coopérations transversales à des mondes de l'art locaux fermement ancrés. D'ailleurs, c'est bien dans ces consistances sociales, et absolument pas dans une ville plutôt qu'une autre, que les firmes internationales du disque recrutent leurs futurs succès commerciaux, que les anonymes du raï régénèrent chaque jour le genre et que les monstres sacrés de la musique, de Sting à *I.A.M.*, en passant par *Weather Report* ou Joe Zawinul, puisent les teintes de leurs métissages musicaux. Collégialités artistiques et circulations migratoires décrivent donc un espace transnational que les acteurs de ces musiques pratiquent entre l'Europe, les pourtours méditerranéens et la péninsule Arabique. Ils lancent des ponts et ouvrent des portes entre des lieux et des acteurs localisés dont l'agencement constitue la scène et les coulisses transnationales des musiques d'Algérie. Ils assurent la compatibilité et le branchement entre des systèmes de production et de financement contrastés, des chaînes de coopération sociale hétérogènes, des conventions artistiques variées, etc.<sup>8</sup>

Cette mobilisation d'acteurs localisés ne s'appuie pas exclusivement sur des réseaux sociaux ethniques dans lesquels les acteurs culturels auraient à réaliser le meilleur placement de leur capital social, en somme à l'ethniciser au mieux, et à rationaliser leurs activités musicales en les encastrant dans des divisions sociales du travail artistique ethniquement marquées. Elle ne se spécialise pas non plus dans un type d'activité économique qui serait le propre d'une industrie culturelle (celle du disque par exemple) ou d'un secteur artistique (celui par exemple du spectacle) tenus par une minorité ethnique. Et encore moins, ne correspond à une interaction entre une structure d'opportunité (demande spécifique du marché, places disponibles, politiques publiques favorables, etc.) et les caractéristiques d'un groupe ou d'une personne (réseaux ethniques, etc.). Les acteurs des mondes des musiques d'Algérie cultivent leurs dispositions individuelles et participent de formes de collégialités qui dépassent largement des solidarités strictement communautaires. Guère sont ceux qui envisagent et composent leurs entours sociaux et sociables en fonction d'une sorte de conformisme ethnique et encore moins en réaction à un quelconque stigmat

---

<sup>8</sup> Jean Loup Amselle parle de « branchements » là où Ulf Hannerz évoque des opérations de courtage culturel. Jean Loup Amselle (2001) ; Ulf Hannerz (1992).



dont ils seraient l'objet. Une telle contrainte cliverait les relations sociales de la personne en fonction de préférences claniques ou nationales et amputerait de fait une part de la diversité des opportunités relationnelles qui lui sont nécessaires pour circuler tout autant que pour produire sa musique.

En d'autres termes, les rapports des milieux artistiques des musiques populaires d'Algérie aux sociétés locales dans lesquelles ils s'ancrent, s'opèrent plus sous la forme de synthèses centrales qu'ils ne se lovent dans des niches ethniques<sup>9</sup>. D'une part, les acteurs culturels trament des connexions artistiques et professionnelles culturellement hétérogènes (doit-on par exemple souligner la place cruciale des sépharades dans les systèmes de production de la musique raï, l'importance des relations entre les rappers d'Algérie et ceux de Marseille ou Paris, ou encore les côtoiements incessants entre musiciens et chanteurs de l'ensemble du Maghreb ?) et celles-ci bénéficient à des publics d'horizons sociaux et culturels variés qui ne dessinent aucunement une demande culturelle ou artistique ethniquement homogène. En retour, c'est cette diversité de l'espace urbain qui confère à la ville sa valeur centrale dans la vitalité des collégialités propres à ces musiques et qui signale certaines villes en tant que places créatives centrales pour les activités artistiques de ces milieux. Disons alors que la circulation, en ce qui concerne les acteurs des mondes des musiques d'Algérie, procède plus par effet de centralité que par encochements successifs dans des enclaves ethniques.

Ces effets de synthèses centrales sont par conséquent tout autant nécessaires que la circulation pour réguler la dimension collégiale et organiser les formes de centralités des chaînes de coopération artistique propres à ces musiques. Ce sont ici des dynamiques urbaines et migratoires qui troublent, voire entraînent avec elles, par les traversées spatiales et les trouées urbaines dont elles procèdent, les cheminements sociaux et le devenir artiste des acteurs de ces milieux. Reste alors à souligner que leur destinée sociale, spatiale et artistique, n'est pas déterminée par une quelconque relativité entre le champ de leurs productions artistiques et celui sur lequel ces derniers seraient censés négocier les contours de leur mobilité sociale et de leur trajectoire spatiale au prisme de leur position d'immigré ou de migrant. En réalité, leur destinée correspond plus simplement aux coordonnées (sociales, économiques, artistiques, etc.) d'espaces sociaux et de réseaux professionnels qui sont sans cesse mouvants. D'une part, parce qu'elles sont activées par des acteurs dont les activités tiennent plus à des réseaux relationnels qu'elles ne s'organisent en compétences socialement situées et ne répondent à des divisions du travail hiérarchisées. D'autre part, du fait qu'elles sont toujours mobilisées d'une manière renouvelée par des acteurs qui sont quittes de les transformer en ressources sociales, artistiques, économiques, productives, financières, etc. C'est d'ailleurs précisément cette propension des acteurs à activer, sous la forme de dynamiques collectives, des champs entiers d'acteurs et de productions, plutôt que de s'y faufiler au gré d'opportunités et de stratégies ethniques, qui assure la cohésion sociale du dispositif transnational de la création algérienne et tient ensemble ses acteurs au-delà de leur diversité culturelle, nationale, esthétique, sociale, etc.

---

9 Sur ces notions, nous pouvons nous référer à Alejandro Portes, Robert L. Bach, *op. cit.* ; Alejandro Portes, Leif Jensens, *op. cit.*



## Vers un éthos cosmopolite ?

Les artistes et les acteurs culturels des musiques d'Algérie n'ont donc rien de médiateurs agissant de l'intérieur d'une communauté et à destination de son extérieur. Ils ne sont absolument pas les résonateurs ou les représentants de règles et de valeurs inamovibles que leurs productions traduiraient ou incarneraient. Le plus souvent, leurs itinéraires sociaux et artistiques procèdent plutôt d'asymétries des positions sociales (situation aisée dans un pays et précaire dans un autre), d'une diversification des traditions et des matériaux artistiques glanés au gré de pérégrinations, colportés au-delà des frontières et agencés dans des formes de productions culturelles cosmopolites ; d'une multiplicité des sources de revenus (on peut ainsi trouver des musiciens qui tout à la fois mènent une activité de tournée internationale et tiennent des boutiques de distribution de productions musicales dont les succursales s'étalent entre l'Algérie, la France et l'Allemagne), de formes d'intégration économique complexes (croisant des statuts socioprofessionnels diversifiés d'un pays à l'autre).

En somme, pour ces derniers, être acteur de ces milieux – c'est-à-dire tenir à ce qu'ils font – et être migrant – c'est-à-dire tenir à cette manière de vivre qui participe pleinement de ce devenir culturel – signifient la même chose. Pour autant, le seul fait d'être candidat à la migration ne conditionne en rien la réussite artistique. En revanche, et étant donné que faire carrière dans ces milieux, voire y rencontrer un certain succès d'estime, est d'abord attesté par une activité professionnelle intense, il demeure précieux de pouvoir y circuler. En cela, si la migration n'est en rien une garantie de réussite artistique, pour beaucoup elle n'en demeure pas moins une condition. Elle constitue pour ceux-là, et en premier lieu pour les artistes, un moyen privilégié de s'inscrire dans des segments productifs (enregistrement et distribution de disques) et de s'insérer dans des canaux de diffusion (organisation de spectacles). La possibilité par excellence de capter, en retour, l'attention des acteurs de ces milieux et de la fixer sur leurs productions artistiques pour qu'à travers celles-ci ces derniers réalisent leur travail de branchement entre leurs musiques et ses publics probables. De la même manière, si la migration n'est en rien l'assurance d'une reconnaissance sociale et d'estime de soi plus grande, elle demeure pour nombre d'acteurs culturels un moyen de fuir la précarité : sociale et civique en accédant dans d'autres pays à des systèmes de protection et de reversement des droits d'auteur et des droits sociaux ; artistique et intellectuelle en empruntant les voies de la migration pour s'affranchir des réseaux d'influence locaux ; symbolique en espérant que la mobilité soit une fabrique de soi à l'abri des formes variées de rejet de la différence ou un mode d'émancipation de l'étreinte familiale ; enfin, économique, même s'il est entendu que les milieux dont émergent les artistes et acteurs culturels en migration sont socialement hétérogènes. Ils sont, certes, souvent urbains, mais puisent leurs talents dans les classes les plus populaires tout autant que parmi les enfants d'apparatchiks, en passant par les couches moyennes de la société. Cela indique assez clairement qu'au-delà d'une simple réussite commerciale, c'est l'accès à une dignité personnelle que les acteurs des mondes de l'art recherchent.

Plus les acteurs défient les frontières, voire les passent et les franchissent encore, plus ils le font disparaître dans leur esprit et leur activité comme démarcation légitime et pertinente dans l'organisation de leur existence et dans la structuration sociale de leurs mondes sociaux. De fait, l'interprétation de leurs pratiques et de leurs valeurs en termes

de champs qui justifiait leur assignation sociale – nous l’avons explicité dans la première partie de cet article – perd de son efficacité. Ils ne doivent pas leur mobilité sociale une lutte symbolique contre d’autres acteurs, mais « y arrivent » parce que, dans leurs déplacements, ils développent, d’une part, des capacités réflexives plutôt que des formes de résistance aux structures dominantes<sup>10</sup>, et, d’autre part, des compétences à structurer du réseau social, à agencer des lieux, à articuler différents moments musicaux, autour de leurs projets artistiques. De ce point de vue, ce qui fonde les positions sociales de ces acteurs et construit les qualités artistiques de leurs productions, est moins la détermination par le social que la mobilisation de celui-ci. C’est selon ces deux logiques, que de manière générale les acteurs des mondes de l’art s’agencent peu à peu les uns aux autres, c’est-à-dire s’enrôlent les uns les autres, pour concevoir à différentes échelles du territoire des systèmes productifs, des canaux de diffusion, des réseaux de financements, des bassins d’audience, etc. autour des œuvres conçues par les artistes.

Par conséquent, les artistes et les acteurs culturels trans-migrants ne sont jamais que des entrepreneurs économiques (Portes, 1999). Ils sont toujours, d’abord, des entrepreneurs d’eux-mêmes, des personnes dont le statut social, les réseaux, les activités professionnelles, les productions artistiques, dépendent de pratiques sociales singulières marquées par trois caractéristiques. Premièrement, une mobilité extensive (Szerszynski et Ury, 2002) qui construit des voyages réels (Abdelkhah et Bayart, 2007) et des imaginaires virtuels sous l’influence de nombreux environnements sociaux, médiatiques, financiers, idéologiques, technologiques (Appadurai, 2001). Deuxièmement, une propension culturelle à se construire dans l’altérité et une certaine acuité artistique à des traditions et à des usages musicaux qui leur sont *a priori* étrangers. Cette sorte de sagacité sémiotique leur permet, d’une part, de se familiariser avec des distinctions esthétiques, politiques, sociales, propres à différents lieux et populations, voire d’établir au-delà de celles-ci des correspondances originales sur le plan éthique ou esthétique. D’autre part, son effet réflexif leur permet de dépasser les représentations collectives qui les naturalisent comme immigrés et essentialisent leurs productions artistiques en tant qu’objets issus de l’immigration. Il les engage à se voir eux-mêmes comme situés dans une réalité devenue cosmopolite, c’est-à-dire à relativiser leur mode de vie à l’horizon d’autres possibilités, pour se fabriquer d’autres formes de subjectivités que celle de la double conscience prise éternellement entre un ici et un là-bas (Gilroy, 1993). Les transmigrants ne sont pas simplement des passes-frontières sans cesse à cheval entre plusieurs états nations. Ils sont les premiers témoins, et en cela les premiers expérimentateurs, d’un ordre des choses et d’un état des consciences post-nationaux. Enfin, troisièmement, les pratiques sociales des transmigrants prennent sens dans des processus d’interdépendances fortes entre acteurs (socialisation, par exemple, des risques aux frontières tout comme socialisation des risques liés aux carrières artistiques) et des processus d’intégration (politique, sociale, économique, culturelle, etc.) tout à la fois multiples et conjoints entre différents états nations.

Si un tel esprit cosmopolite imprègne bien, et certainement un peu plus chaque jour, les mentalités et les pratiques des acteurs migrants des mondes de l’art, il s’agit moins pour eux de vivre une expérience picaresque que de cultiver une éthique du voyage qui suppose différentes formes d’expériences :

---

10 Comme le soutiennent Alejandro Portes, Luis E. Guarnizo, Patricia Landolt, *op. cit.*

- l'expérience de la crise de la société mondiale (renforcement des frontières et affermissement des formes de rejet de la différence) et des sociétés nationales (l'expérience, par exemple, des impossibilités matérielles ou symboliques dans un pays),
- l'expérience du fait que cette conscience de la crise constitue le fond d'un destin commun qui ne doit pas servir de terreau communautaire mais générer des formes inconditionnelles de l'hospitalité,
- l'expérience de la transitivité des rôles sociaux que le transmigrant doit endosser de manière différentielle selon les moments qu'il traverse (le fait, par exemple, qu'aux yeux de certains la migration le stigmatise là où pour d'autres elle le marque comme un parvenu),
- l'expérience de l'interculturalité et le travail de mise en cohérence biographique et identitaire permanent qu'elle requiert des transmigrants pour qu'ils ne soient pas les premières victimes de leurs propres montages identitaires, sociaux, économiques, artistiques,
- enfin l'expérience parfois de l'illégalité et de l'illégitimité car la circulation confronte ses acteurs aux réglementations nationales (politiques de restriction des visas, espace Schengen) et aux représentations ancrées sur des formes de sédentarités nationales et de conceptions du migrant comme source de désordre local.

En somme, ce n'est pas tant que les artistes ignorent les frontières – celles-ci sont bien là, et ils l'apprennent souvent à leurs dépens –, mais plutôt que leurs activités, leurs territorialités et leurs mentalités, se jouent de chaque occasion pour dépasser les limites entre le eux et le nous, le dedans et le dehors, le national et l'international<sup>11</sup>. C'est bien pour cela que, faute de s'interroger sur la nature du contrat social qui porte cette modernité éminemment circulatoire, des murs post-nationaux ou néo-nationaux sont érigés en divers endroits du globe. On peut supposer qu'il en sera ainsi tant que les gouvernements nationaux ne concevront la dissociation entre l'existence circulatoire des personnes et la souveraineté nationale comme fondement de l'identité, qu'en tant que processus de liquéfaction des états nationaux et de la cohésion sociale. Il suffirait pourtant de lâcher prise avec les hypothèses de la « modernité liquide » (Bauman, 2006) ou de la « société en réseaux » (Castells, 1997), pour s'attacher à penser la migration comme un phénomène immanent à ses propres dynamiques : à savoir, que, nourris des liens sociaux qu'ils mobilisent, les migrants, leurs mondes sociaux et leurs activités, ne tiennent, c'est-à-dire ne viennent à formes urbaines, sociales et artistiques, qu'à condition de nourrir à leur tour les mondes sociaux locaux dans lesquels leurs acteurs s'ancrent et leurs activités se déploient.

## CONCLUSION

Le plus souvent, le caractère transnational des mondes de l'art est appréhendé à travers l'étude des institutions publiques et des industries culturelles qui coopèrent plus ou moins entre elles à un niveau international. Pourtant, comme nous venons de le voir, l'extension transnationale des mondes de l'art implique des configurations d'acteurs

---

11 C'est-à-dire des formes d'extra-territorialités à la manière dont en parle Aihwa Ong (1999), et dans lesquelles se télescopent les notions de nationalité et de citoyenneté, d'étrangers et d'immigrés, de minorités issues de l'immigration et de migrants.

sociaux, de productions musicales, de lieux et de moments musicaux bien plus denses et complexes. Cela signifie-t-il pour autant que le cadre national ne donne plus sens aux activités artistiques et culturelles ? S'il semble prématuré de l'affirmer, soulignons néanmoins que l'organisation sociale propre aux mondes de l'art tend à se transnationaliser par les liens sociaux et professionnels que les acteurs de ces mondes tissent et entretiennent chaque jour un peu plus au-delà des frontières nationales. Ainsi nous ne pouvons plus nous contenter de penser les productions artistiques dans leur acception nationale. Elles ne sont plus ni des entités territoriales ni des essences et des formes parfaitement délimitées et définies. C'est bien que la mondialisation correspond à une mondialisation de l'intérieur, ou plutôt « intériorisée » (Beck, 2004). La transnationalisation des chaînes de coopération artistique nous demande à présent de resituer leurs acteurs, leurs activités et les œuvres qu'ils conçoivent et diffusent, dans des processus de mobilité plus qu'au croisement de positions sociales.

.....

## Références bibliographiques

- ABDELKHAH Fariba, BAYART Jean-François (2007) *Voyages du développement. Émigration, commerce, exil*, Karthala.
- AMSELLE Jean Loup (2001) *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Flammarion.
- APPADURAI Arjun (2001) *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation* [trad. angl.], Payot & Rivages, 2001.
- BASCH Linda, GLICK SCHILLER Nina, BLANC-SZANTON Cristina (1994) *Nations Unbound. Transnational Projects, Postcolonial Predicaments and Deterritorialized Nation-States*, Gordon and Breach.
- BAUMAN Zygmunt (2006) *Le Présent liquide, peurs sociales et obsession sécuritaire* [trad. angl.], Seuil, 2007.
- BECK Ulrich (2004) *Qu'est-ce que le cosmopolitisme* [trad. all.], Flammarion/Alto-Aubier, 2006, p. 84.
- BECKER Howard S. (1983) Mondes de l'art et types sociaux, in *Sociologie du travail*, n° 4-83.
- BECKER Howard S. (1988) *Les mondes de l'art*, Flammarion.
- CASTELLS Manuel (1997) *La société en réseaux*, T. 1 *L'ère de l'Information*, Fayard.
- GILROY Paul (1993) *L'Atlantique Noir, modernité et double conscience* [trad. angl.], Kargo/L'Éclat, 2003.
- GLICK SCHILLER Nina, BASCH Linda, BLANC-SZANTON Cristina (1995) From Immigrant to Transmigrant: Theorizing Transnational Migration, in *Anthropological Quarterly*, 68 (1).
- HANNERZ Ulf (1992) *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*, Columbia University Press.
- MA MUNG Emmanuel (2000) *Les migrations internationales chinoises : organisation d'une diaspora*, Ophrys.
- MILIANI Hadj, DAOUDI Bouziane (1996) *L'aventure du raï. Musique et société*, Éditions du Seuil/Point Virgule-Inédit.
- MILIANI Hadj, DAOUDI Bouziane (2003) *Beur's Melody : cent ans de chansons immigrés maghrébines en France*, Éditions Séguier.
- ONG Aihwa (1999) *Flexible citizenship: the cultural logics of transnationality*, Duke University Press.

- PORTES Alejandro, BACH Robert L. (1985) *Latin Journey: Cuban and Mexican Immigrants in the United States*, University of California Press.
- PORTES Alejandro, BACH Robert L., JENSENS Leif (1987) What's an ethnic enclave? The case for conceptual clarity, in *American Sociological Review*, 52.
- PORTES Alejandro, BACH Robert L., JENSENS Leif, GUARNIZO Luis E., LANDOLT Patricia (1999) The Study of Transnationalism: Pitfalls and Promise of an Emergent Research Field, in *Ethnic and Racial Studies*, 22 (2).
- PORTES Alejandro (1999) La mondialisation par le bas, in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 129.
- REX John (1988) *The Ghetto and the Underclass*, Aldershot, Avebury.
- SAYAD Abdelmalek (1999) *La double absence*, Seuil/liber.
- SERRES Michel (1993) *La légende des Anges*, Flammarion.
- SERRES Michel (1994) *Atlas*, Julliard.
- SZERSZYNSKI Bronislaw, URY John (2002) Cultures of cosmopolitanism, in *The Sociological Review*, 50 (4).

## Musiques d'Algérie, mondes de l'art et cosmopolitisme

Gilles SUZANNE

Dans le contexte actuel d'intensification et de diversification des pratiques de circulation à l'échelle mondiale, comment les mondes de la musique (nous traitons ici ceux des musiques d'Algérie) acquièrent-ils une dimension transnationale à la faveur de phénomènes migratoires complexes ? Nous verrons dans quelle mesure le caractère mobile de ces mondes et de leurs acteurs marque leurs productions musicales et leurs existences. Avant même cela, nous nous interrogerons sur les représentations qui ont tout au long du XXe siècle servi de modèles pour l'interprétation de cette dimension migratoire des mondes des musiques d'Algérie.

## Musics from Algeria, Cosmopolitanism and the Art Worlds

Gilles SUZANNE

In the present context of strengthening and diversification of the circulation practices worldwide, how the different worlds of music (we will here deal with those of Algerian musics) acquire a transnational dimension taking advantage of complex migratory phenomena? We will see to what extent the moveable nature of those worlds and their agents marks their musical productions and their existences. Before that, we will question ourselves about the representations that, for the entire 20th century, have acted as a model for the interpretation of this migratory dimension of the Algerian musical worlds.

## Músicas de Algeria, mundos del arte y cosmopolitismo

Gilles SUZANNE

¿Cómo, en el actual contexto de intensificación y de diversificación de la circulación de las practicas a escala mundial, como adquieren los mundos musicales (aquí trataremos aquellos de las músicas de Argelia) una dimensión transnacional favorecida por fenómenos migratorios complejos? Veremos en que medida el carácter móvil de esos mundos y de sus actores marcan sus producciones musicales y sus existencias. Antes de eso, nos interrogaremos sobre las representaciones que, durante todo el siglo XX, han servido de modelo para la interpretación de esta dimensión migratoria de los mundos musicales argelinos.